

Ronald Daus

AS DIFERENÇAS ENTRE A "LITERATURA
DAS GRANDES CIDADES" EUROPEIA E NÃO EUROPEIA:
OBSERVAÇÕES SOBRE A CRÍTICA DE SÃO PAULO
NO ENSAIO *ENIGMA* DE IVAN ÂNGELO

Quando no seu ensaio *Enigma* Ivan Ângelo reage à questão da "literatura das grandes cidades" em São Paulo com uma indicação negativa, conclui-se justamente a partir da lista daquilo que o autor sente falta, o que no seu parecer comporia a configuração ideal de um "texto urbano", decididamente contemporâneo e complexo.

Como base de sua lista Ivan Ângelo se utiliza de um modelo escalar. Na primeira parte da discussão literária sobre a grande cidade encontram-se as descrições e imagens aparentemente "realistas" daquilo que é tido como tipicamente urbano dos respectivos processos e tipos humanos. O autor menciona a velocidade, a mobilidade, a dinâmica, a multiplicidade, ou seja, a nova "grandiosidade" da grande cidade, que em saltos de evolução e desenvolvimento distanciou-se da nação. O frescor, o novo que emana destes motivos eleva o observador à condição de um pioneiro, um pioneiro que também como pessoa manifesta euforia e orgulho. É nesta atmosfera positiva que foi fincada a primeira estaca para o rodeamento da cidade.

Ao contemplar este sujeito literário logo aparece a outra face da moeda. Quando a esperança é salientada com tanta ênfase surgem dúvidas. Ao lado dos motivos em "pró" da grande cidade agora encontram-se os argumentos "contra". A riqueza descrita a pouco torna-se imoral; a maior parte da população é explorada e vive na miséria. Crianças abandonadas tomam as ruas. O menino engraçado que vendia jornais agora é um menor delinqüente. As mocinhas alvas, mulatas e negras que passeavam pela Praça da Sé hoje compõem o exército das prostitutas uniformemente maquiadas. As periferias floridas de São Paulo transformam-se com rapidez em favelas imundas.

Todas estas construções e considerações literárias em torno de São Paulo, centenas de vezes variadas pelos escritores entre 1920 e 1990, encontram-se no entanto *desligadas* uma da outra. São muitas teses e antíteses, cuja síntese não acontece.

O processo histórico que Ivan Ângelo quis mostrar, apresenta-se assim como uma listagem facilmente ampliável, ahistórica e de elementos costumbristas. Resta-lhe a constatação de que apenas em pouquíssimos casos estas partículas soltas do texto literário bastam para montar um texto específico sobre São Paulo.

Quando permutadas as particularidades cunhadas da cidade, não ocorre uma alteração de enredo e da fisionomia dos personagens; por ex: ao invés de atravessar o Viaduto do Chá com as suas sacolas de compras, um casal de namorados passeia pela orla de Copacabana bebendo mate gelado. O urbano, portanto, não pode ser mais do que mero acessório. Ou mais flagrante: mesmo que o casal deixe São Paulo, para travar contato num lugarejo do mais profundo sertão matogrossense, o comportamento dos personagens permaneceria igual. Há portanto outro interesse de enfoque nestes textos: um conflito físico ou psicológico, dificuldades profissionais, de família, sexuais ou políticos, problemas da língua ou problemas narrativos. Esta literatura não depende de fixação local; ela toma certos rumos generalizados.

Como subgênero da ficção a "literatura das grandes cidades" deve ser absolutamente cativante. Sem a existência desta cidade o narrado nem seria narrado. Sem a especificidade do urbano o narrado tomaria outros rumos. Automaticamente o narrado presume dos leitores um conhecimento profundo da cidade. Cada elemento entra em relação recíproca com um grande número de outros elementos, cuja natureza pode ser semelhante ou então até antagonica.

O fato de alguns textos já mais antigos e célebres não terem alcançados a síntese obrigatória é desculpável, porque ao menos houve uma tentativa. Quando, no entanto, de antemão os autores desistem de erigir um panorama geral, as suas obras tornam-se fragmentos do urbano e não "literatura da grande cidade" (Ivan Ângelo menciona os seus colegas escritores João Antônio, Plínio Marcos, Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Torres e Marcos Rey). Surge um emaranhado de produções especializadas, que podem provir tanto da oficina-élite do modernismo brasileiro (desde 1922) ou então das fábricas do engajamento sócio-crítico (entre 1933 e 1984), de acordo com o gosto individual de cada escritor.

Por trás desta imagem, que já prevê situações apocalípticas da história literária (enquanto na realidade da cidade apenas existe o medo destas situações, prestes a acontecer), encontra-se ameaçador o modelo europeu e norteamericano do romance da grande cidade à la *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin e *Manhattan Transfer* de John dos Passos. Não foi a reporta-

gem, nem a crônica, o conto ou a poesia que se consagraram como o gênero da cidade, mas sim o romance multifacetado. Este mostra-se como um contínuo trabalho descritivo.

Mesmo que a sua exigência de abranger tempo e espaço já tenha sido concretizada por outros escritores latinoamericanos, levando a obras como *La región más transparente* de Carlos Fuentes e *En octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso, Ivan Ângelo não consegue evitar de constatar as divergências entre os autores norte-americanos ou europeus e os escritores latino-americanos. No seu parecer as "experiências totalizantes" na América Latina estão sujeitas a uma redução básica de perspectiva.

Na obra de Fuentes por ex. impõe-se, mesmo na "supercidade" que é México, a perspectiva de visão extremamente selecionada de um pequeno círculo de intelectuais. Conta apenas o que pensam estes indivíduos privilegiados à margem da sociedade ou o que deixam pensar por alguns outros.

O mesmo artifício é empregado, já de maneira mais simplificada, nas obras de outros autores de "literatura urbana" não europeia, como Nick Joaquin, Julio Cortázar ou Naguib Mahfouz, até que surja o caso extremo de um só personagem principal, um "artista", que ao mesmo tempo faz o papel do registrador infalível de seu meio, o seu ator brilhante e encenador ditatorial.

Uma segunda variação não europeia de construção, aparece nos romances de Lima do escritor peruano Oswaldo Reynoso: o grupo social fechado. Este é obrigado a deslocar-se de forma errante pela cidade, para fazer a conexão entre os diferentes barrios e as classes da cidade. Uma família falida de classe média procura uma moradia mais barata. Esta viagem intraurbana marca a possibilidade de mudança social. Neste caso trata-se, como quase sempre, da inevitável decadência. Outros exemplos, ainda mais comprimidos, para este tipo de enredo, encontrado em textos latinoamericanos, asiáticos ou africanos, são vividos pelo: "chofer de táxi", pelo "operário desempregado", pelo "repórter local" ou pela "prostituta".

Estes autores parecem necessitar com urgência de um quadro referencial, a ser preenchido pessoalmente. Ivan Ângelo enumera as suas exigências relativas ao seu plano de composição de seu romance *A Festa* da seguinte maneira: os personagens devem conhecer-se mutuamente e ser reconhecidos por todos os outros; eles devem interessar-se um pelo outro, mesmo que seja através de difamações e intrigas; anomalias da vida urbana devem ser reconhecidas; e o comportamento de indivíduos ou de pequenos grupos tem importância até os níveis políticos, ou pelo menos policiais.

Por uma questão de definição, estas premissas não podem caracterizar as metrópoles. Têm validade para cidades pequenas ou então, dentro dos parâmetros atuais de tamanho, para aglomerados urbanos de até dois milhões de

habitantes. Conseqüentemente Ivan Ângelo passou de um cenário paulistano para Belo Horizonte, capital de Minas Gerais.

A responsabilidade por esta retirada não é atribuída à deficiente instrumentalário descritivo mas ao objeto de descrição quase autônomo. São Paulo é um "monstro devorador", grande demais para o brasileiro comum. É a "cidade mais importante da América Latina", a capital da "desorganização", a "cidade-camaleão". Em outras palavras: a imagem de São Paulo domina os autores, não são eles que dominam a cidade.

Dentro da concepção brasileira de estereótipos urbanos o Rio de Janeiro é tido há mais de meio século como a cidade do prazer vital, apesar de seu altíssimo índice de criminalidade, enquanto São Paulo tem fama de locomotiva do país, cheia de trabalho (apesar do desemprego e dos milhares de subempregados), incessante, insuportável e insuperavelmente desumana.

Porquê Ivan Ângelo acredita que deve capitular diante desta imagem? Porquê também ele a confirma e não a ataca subversivamente, mesmo apenas no campo de batalha da teoria? Para responder esta pergunta o autor fornece uma importante dica de interpretação.

Segundo o ponto de vista de Ivan Ângelo a principal diferença entre a literatura de grande cidade europeia e não europeia reside na relação subjetiva dos respectivos autores com o seu objeto de narração. Os brasileiros, por ex., não sabem o papel que querem assumir, se é aquele dos (ex-)senhores colonizadores ou então aquele dos colonizados. Os *dois* papéis são misturados de maneira ambígua e equívoca. Encontram-se diante de um dilema, pois no caso de uma decisão clara por um dos papéis, podem parecer "falsos" ou "desonestos", pois o outro lado continua sempre presente, mesmo contra a sua vontade. A discrepância não deve apenas ser entendida do ponto de vista biológico, ela resulta dos contatos culturais, que todo o autor não europeu necessariamente interiorizou, se tiver a capacidade de escrever "romances". Este "eu" duplo, insolúvel, dos vencedores dominados, esse estado de produto involuntário da história, meio civilizador, meio selvagem civilizado, Cortés e Dona Malinche, Robinson e Sexta-Feira, terá sua repercussão fatal.

Há insegurança sobre o valor absoluto das próprias constatações. Os autores mestiçados - no dizer de Ivan Ângelo - sentem, a cada passo da análise, medo da própria incompetência. Temem (ainda) desconhecer as regras da existência. Dizem não saber representar a vida dos ricos em São Paulo, apenas porque não freqüentam os seus meios. Não lutam para fazer transparecer o *evidente*, negligenciando detalhes reais sob própria responsabilidade.

A saída encontrada por escritores europeus, quando levantada a questão sobre a veracidade de suas representações literárias, sempre foi a declaração da independência das artes. Mesmo mediante um objeto tão multifacetado e grande como o foi a moderna metrópole Paris na segunda metade do sé-

culo XIX, os naturalistas franceses declaravam poder retratar a sua sociedade de forma objetiva e concreta. "La société marche, l'art suit", mas o modo deste "seguir ao pé" é soberanamente determinado pelo artista. Quando Emile Zola pretendia retrabalhar em seus textos a alta sociedade parisiense dos banqueiros e "courtisanes", da aristocracia e da elite política, que todos lhe eram pessoalmente estranhos, realizava breves investigações para deixar o seu temperamento, o seu talento e sua razão trabalharem em cima. Zola não aguardaria até que também se tornasse um ricoço, ou então que aparecesse um rico melhor escritor do que ele. O objeto da arte era assim retalhado da realidade, para que pudesse ser feito um produto autônomo, apenas aproximadamente imitativo. Toda e qualquer situação recém descoberta exigia novos métodos de apresentação.

Os três becos sem saída mencionados por Ivan Ângelo, em que todo o escritor entra quando pretende tratar da imensa metrópole que é São Paulo, ou seja, 1°, a impossibilidade de posicionamento do autor, 2°, o desconhecimento pessoal dos setores importantes da sociedade, e 3°, o desânimo frente ao excesso de material, levam a um determinado local, que também não tem saída. Este encontra-se no fundo de um labirinto de arranha-céus, completamente sem luz do sol. A sua característica reduz-se a uma fórmula: a todos que se encontram neste local falta a visão panorâmica do conjunto. Este estado de impotência é aceito por aqueles que o vivenciam, e até estilizado como especificamente urbano.

O que ha de especial nesta postura, quando compara-se à compreensão que até então se tinha de "literatura da grande cidade", é o fato do autor ter desistido de identificar-se com a sua metrópole. Ele não mais a vê como algo que o prende. Ele habita nesta cidade, obtém impulsos animadores para elaborar a sua arte, não trata-se porém mais de "sua" cidade. O que para os europeus não tinha nada de misterioso porque tudo em suas cidades lhes oferecia motivo de confirmação pessoal, para Ivan Ângelo transforma-se em "enigma". Ele se aproxima deste enigma como estranho, destituído de poder, como alguém que foi integrado contra a sua convicção. O artista europeu encarava a sua tarefa em tornar plausível, e assim de fácil consumo, a existência, o tamanho e a violência de suas cidades. Enquanto isso o artista não europeu parece não conseguir mais realizar este despreocupado aproveitamento literário de seu meio urbano.

Extremamente autocrítico, intelectual e isolado entre milhares de outros cidadãos, ele aguarda o convite formal para um banquete em sua própria casa. No entanto ninguém, nenhum colonizador, nenhum neo-colonialista e tampouco um descolonizado estranho, gostaria de fazer o papel de anfitrião dentro destas imensas capitais nacionalizadas.